مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد السابع عشر، العدد الأول، ص211- ص239 يناير 2009
ISSN 1726-6807, http://www.iugaza.edu.ps/ara/research/

التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص

دراسة تطبيقية

د. زيد خليل القرالة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية
جامعة آل البيت
البريد الإلكتروني: zayd.2002@yahoo.com

ملخص: أسعى في هذه الدراسة للكشف عن أنماط التشكيل اللغوي، وأثره في بناء النص؛ وذلك في ضوء دراسة تطبيقية على نص شعري حديث. وللكشف عن جوانب التشكيل اللغوي فقد جـــاء البحث في مدخل وأربعة مطالب، وقد عرض الباحث في المدخل الجوانب النظرية وآراء العلماء فيها، وفي المطلب الأول وقف الباحث على الجوانب الصوتية في النص من: جهر وهمس، ووقف واستمرار، وملامح التنغيم، وربطه بدلالاته التي يوحي بها، ورصد البناء المقطعي وربطه بوظائفه، وفي المطلب الثاني وقف على البنى التركيبية، والأساليب من مثل: التقديم والتـــأخير، والنهـــي، والأمر، والاستفهام، والنفي؛ لمعرفة مدى شيوعها في النص، وتعاضدها في تشكيل بنائه، وفـــي المطلب الثالث رصدت نماذج من التقابل السياقي للمفردات، ودورها في توظيف المفارقات، أمـــا المطلب الرابع فقد تناولت فيه التقنيات المحورية، وأثرها في تشكيل النص كالحذف، وما ينطوي عليه من دلالات، وعلامات الترقيم، والجمل الاعتراضية. وجعلت قصيدة (لا تصالح) للشاعر أمل دنقل مجالاً للتطبيق؛ لبيان مدى انسجام البنى اللغوية، وتعاضدها في تشكيل النص.

الكلمات الدالة: (التشكيل اللغوي، لسانيات، لغويات، علم الأصوات).

The Influence of Linguistic Formation on Text Structure: An Analytic Study

Zayd Kh. Alqarallat (Ph. D. in Syntax and Linguistics)
Department Of Arabic Language And Literature.
Al al-Bayt University.
E-mail: zaed@aabu.edu.jo

Abstract: This study aims at exploring linguistic formation patterns and its influence on text structure. To handle its aims, the study examines phonological, syntactic, and semantic aspects as applied in *Lā Tusālih* poem of *Amal Dunqul*. The study finds out, following a contextual reading of the poem, different linguistic elements, features, and styles that play part in text language structure and contribute, mainly, to the text cohesion and coherence, such as voice and voiceless, syllabic structure and intonation functions, ellipsis, punctuation, interrogation and negation, imperative and prohibition, and hysteron and proteron.

مدخـــل:

التشكيل اللغوي مفهوم واسع لا يقتصر على النظرة للجوانب التركيبية في النص، بـــل يتجاوز ذلك للوقوف على الجوانب الصوتية، والدلالية، والنحوية، والصـــرفية، وتضـــامّ هـــذه المعطيات اللغوية لتشكل بناءً كاملاً يضفي بعلاقاته جملة من المعـــاني، والإيحـــاءات ليلبســـها مفردات النص، يقول سعيد بحيري: "إنّ الإفهام أو التواصل لا يتحقق إذن إلا بوقوع المخاطَـــب على قصد المتكلِّم من خلال التشكيل اللغوي الذي يضمّ العناصر المنطوقة، والقرائن التي تضـــمّ عناصر منطوقة وأخرى غير منطوقة"[1].

لقد اتجهت الدراسات اللغوية للوقوف على الدرس اللغوي، وظـــواهره بشـــكل مجـــزأ ومجرد؛ أي بمعزل عن ربط علاقات النص بمؤداه ومضامينه، إلا ما أُشيرَ إليه عند البلاغيين من الوقوف على التقديم والتأخير، والوصل والفصل. ومع أنّ عبد القاهر الجرجاني قد فتح الطريق أمام الدارسين لتجاوز النظرة الجزئية للنص، ووضع لهم منهجية واضحة للتعامل مـــع الـــنص بنظرة لغوية متكاملة، إلا أنّ الدراسات التي أفادت منه قد حصرت ذاتها فـــي نطـــاق ضـــيق، واتجهت إلى الإطراء على ما قدمه الجرجاني دون استيعابه وتجاوزه، ومن يقف علـــى بعـــض الإشارات عند الجرجاني يجده يتجه للنص بنظرة لغوية وبلاغية شاملة؛ فها هو يشير "إلـــى أنّ الشعر لا يسند إلى الشاعر لكونه تكلم به، ونطق كلماته، بل من جهة ما صنع من المعاني، وألبس المفردات حلة من تلك المعاني، وهذا ما يميز الشاعر عن الراوي"[2].

ومع أنّ الجرجاني قد تنبه مبكراً إلى لغة النص وعلاقاته، إلا أنّ النظرة بقيت تتجه إلى النص بعيدة عن تفاصيل اللغة ومجانبة لها، ولا نجد النظرة للنص من وجهة لغوية إلا ما ظهـــر في الدراسات الأسلوبية متأخراً، وهي نظرة تتسم بالاستحياء؛ لأنها بقيت تتجه إلى جانـــب مـــن جوانب اللغة في النص، وتهمل الجوانب الأخرى مع أنّ الجرجاني نبه إلى النظم، وما يضفيه من معنى لا يوجد في المفردات منعزلة، أو مجرّد تتابعها، فهو يشير إلى أنّ الفصاحة لا تكون فـــي أفراد الكلمات، بل في ضم بعضها إلى بعض، وليس المقصود بضم بعضها إلى بعض أن تـــأتي في النطق إثر بعض، بل تعليق معانيها بعضها ببعض[3].

---

[1] دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، سعيد حسن بحيري، ص264.

[2] انظر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، ص277.

[3] انظر: المرجع السابق، ص359.

إنّ دراسة النص تخرج بنتائج وتصورات مختلفة ومتغايرة تبعاً لأدوات الدارس؛ فمن ينظر للنص من جانب بلاغي تختلف نتائجه عمن ينظر إليه من جانب تراثي تاريخي، ومن ينظر إليه من جانب تركيبي تختلف نتائجه عمن ينظر إليه من جانب صوتي، ومن ينظر إليه من جوانب لغوية (صوتية، وصرفية، ونحوية، ودلالية...) بوصفها جملة من التشكيل اللغوي توافر عليها النص سيخرج بنتائج مترابطة، ومتكاملة متصلة بالنص؛ لأنها تمثل انعكاساً لمادته اللغوية وكيفية توظيفها، والصوت مادة لا قيمة لها إلا إذا وظّفت في الكلمة، وهنا قد يكتسب الصوت قيمة يضفيها عليه المتكلم بما يوظفه فيه، وقد أشار (إبراهيم أنيس) إلى وحي الأصوات واستيحاء الدلالات من الألفاظ بقوله: "وقد أطلقنا عليه الوحي لأنه لطيف لا يُدرك إلا بعد التجارب والدراسة المستفيضة... وللأدباء بصدد هذا الاستيحاء قدرة أخرى فوق ما للمرء العادي، يستمدونها من خيالهم وتبنيهم للألفاظ. وتمدهم هذه القدرة بظلال من الدلالات لا تكاد تخطر في ذهن الآخرين)" [1].

ومن يعي تكامل الوظائف اللغوية؛ فإنه يبني نصه على حضور تلك الأدوات، ويوظفها بوصفها جملة من الأدوات المتكاملة؛ التي تفضي إلى تشكيل لغوي يضفي على النص وحدة، وتكاملاً تتضح فيه العلاقة بين أجزاء النص، وحاجة كل جزء منه إلى الآخر، "ومن نافلة القول أن نذكر أنه لا توجد دلالة ثابتة لكل مقطع؛ لأن دلالة المقطع تتشكل وفق تضافره مع المقاطع الأخرى، ووفق تتابع المقاطع في السياق الكلي للنص، ولا توجد دلالة منعزلة عن السياق"[2]. وإذا كانت الأصوات تمثل الملمح الأقرب من حيث ارتباطها بالنص، وإعلانها عن بعض دلالاته، فإن الأصوات، والتشكيل الصوتي يضفي على جوانب التشكيل اللغوي بعض الترابط، والانسجام الذي يسود النص، وقد أشار مصطفى النحاس إلى شيء من هذا بقوله: "والناظر في مثل هذه النصوص يتبين أنّ النظام اللغوي، والاستعمال السياقي جميعاً في اللغة العربية يستخدمان التشكيل الصوتي في التمييز بين المعاني النحوية" [3].

إن التشكيل اللغوي يمثل ركيزة رئيسة في كشف اللثام عن النص، وهي الأداة الرئيسة في الدراسة الأسلوبية، وقد وقف أحمد طاهر على ذلك في قوله: "وهكذا تمثل التشكيلات اللغوية إحدى ظواهر التحليل التي لا ينبغي أن يتم إغفالها في التحليل الأسلوبي على وجه الخصوص"[4]،

---

[1] دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، ص58.

[2] من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، مراد عبد الرحمن مبروك، ص55.

[3] من قضايا اللغة، مصطفى النحاس، ص89.

[4] الأسلوبية العربية دراسة تطبيقية، أحمد طاهر حسنين، ص193.

وهو في دراسته القيمة يقف على التشكيلات اللغوية، ويوظفها بشكل تطبيقي يقدم النص كاشفاً أسراره، منبهاً إلى أن الشاعر يستعمل تلك التشكيلات اللغوية ليس من حيث اختيار الألفاظ، بل من حيث توظيفها في الخطاب الشعري؛ لتؤدي الهدف وتنقل التجربة في إطار جميل معبر[1].

وللكشف عن قيمة التشكيل اللغوي، وأثره في بناء النص، تتخذ هذه الدراسة المجال العملي التطبيقي؛ لتدلل على الجانب النظري بالتطبيق على نص شعري أخذ مكانة بين الدارسين، إلا أن الجانب العاطفي المشحون بالهزيمة السياسية، والعسكرية عند الدارسين قد طغى على هذا النص، ولم يتوجه الدارسون إلى بنائه اللغوي، وقدرة الشاعر على امتلاك التشكيل اللغوي فيه؛ وذلك بسبب ارتباط النص بواقعنا ومناسبته له، وهذا النص هو (قصيدة لا تصالح) للشاعر (أمل دنقل) هذا النص الذي يمثل حضوراً بيناً يتضمن قدرة فنية عالية تتكئ على قدرة الشاعر في توظيف اللغة في نصه هذا.

(لا تصالح)

بداية لا بد من الإشارة إلى أنّ اختيار الشاعر عنوان قصيدته لا يأتي جزافاً أو عشوائياً، بل إنّ العنوان قد يشير إلى محور القصيدة، ومركزيتها إن أجاد الشاعر اختياره، وسيمثل تكثيفاً للقصيدة، يقول بسام قطوس: "العنوان سمة العمل الفني أو الأدبي الأول، من حيث هو يضم النص الواسع في حالتي اختزال وكمون كبيرتين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كلتيهما في آن..."[2]. وقد يوحي العنوان بمخزون النص ومضمونه، أو بخلاصة توحي بما ينطوي عليه النص، وهذا مرهون بقدرة الشاعر على تكثيف نصه في العنوان، وجودة اختياره.

أما عنوان (لا تصالح) وهو موضوع الدراسة فإنه يلقي بظلال النص منذ البداية، ويوحي بما سيورده النص مسبقاً؛ فقد يبدأ بالنهي، والنهي يتضمن أسلوب الأمر السلبي، فهو يأمر أن لا تفعل، والفعل (تصالح) ينتهي بمقطع مغلق (ص ح ص)، وقد ينسجم هذا النوع من المقاطع مع فحوى النص، ومراده أكثر من المقطع المفتوح، وهذا ينسجم مع فهم العنوان على أنه "أول شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشدّ انتباهه، وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله، بوصفه نصاً أولياً يشير أو يخبر أو يوحي بما سيأتي..."[3].

---

[1] انظر: المرجع السابق، ص210.

[2] سيمياء العنوان، بسام قطوس، ص39.

[3] المرجع السابق، ص53.

لقد جاء التوزيع الإجرائي لهذه الدراسة مرتبطاً بالمرجعية المتمثلة في النص، فيقف الباحث على رصد الأصوات والوقوف على ملامح الجهر والهمس، والوقف والاستمرار، ومعرفة نِسبها في مقاطع النص موضوع الدراسة، ثم يقف على البناء المقطعي، وذلك برصد المقاطع في بعض مشاهد النص لتمثل عينة للدراسة المقطعية، وستؤخذ تلك المشاهد بشكل عفوي ودون انتقاء؛ فقد رُصد البناء المقطعي في أربعة مشاهد هي: الأول، والثاني، والخامس، والسابع، أما المشهدان: الأول والسابع فيرصد البناء المقطعي في النصف الأول من كل منهما؛ وذلك لزيادة الكم الشعري فيهما، أما المشهد الثاني فقد رُصد المشهد، واختصر منه أربعة سطور شعرية من آخره، ثم يرصد نمط المقطع في نهايات السطور الشعرية.

أما التشكيل المتمثل في الملامح التركيبية، فيقف الباحث على التقديم والتأخير، وأساليب النهي، والاستفهام، والأمر والنفي، وكذلك الجمل المعترضة. وستعتني الدراسة بالنص القرين أو القراءة الضمنية، وأقصد بالنص القرين تلك التقنيات التي تتمثل في الحذف، والترقيم، والتنصيص، وهذه التقنيات تشكل جملة من المضامين التي تتطلب القراءة، وكشف أثرها على بناء النص وإيحائه، ويتوصل إلى كشف مخزونها بربطها بالنص المنطوق أو المشافه، وقد حاولت الدراسة استبطان الإيحاءات الدلالية، التي تتولد عن هذا الترابط اللغوي بمعزل عن التقوقع حول المضامين المعجمية؛ فقد جاء اهتمام الدراسة بالمفردة من حيث الموقعية، وتضامّ المفردات وتعالقها، إضافة إلى ما تختزنه من إيحاءات صوتية.

1- المطلب الأول:

التشكيل الصوتي:

أ- الأصوات من حيث: الجهر والهمس، والوقف والاستمرار.

سأشير هنا إلى الأصوات المجهورة والمهموسة، ونسبة كلٍّ منها إضافة إلى الوقوف على تكرار الجهر والهمس، والوقف والاستمرار، وموقعية هذا التكرار؛ لأنّ التكرار –بحد ذاته- يمثل دلالة ما في إيحاء النص، وكذلك موقعية هذا التكرار تمثل ملمحاً إشارياً قد يتواءم مع وجهة النص التي تمثل رؤية المبدع.

إنّ ربط الصوت بإيحاء ما، وتضامّ أصوات اللفظ بما يوحي به هذا اللفظ يعدّ من الموضوعات التي نبه عليها بعض العلماء من السلف؛ فقد جاء في الخصائص ما نصه: "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمتِ الأحداث المعبَّر بها عنها،

فيعدّلونها بها ويحتذونها عليها. وذلك أكثر مما نقدّره، وأضعاف ما نستشعره"[1] أي أن الاعتباطية بين الصوت والدلالة ليست مطلقة، بل هناك درجة من الربط والانسجام بين الصوت والمعنى، وهذا الترابط والإيحاء يزداد تبعاً للقدرة على توظيف الأصوات، "ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معان بذاتها، ولكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصبغها بلونه، بالإضافة إلى لونها وطبيعتها النطقية والسمعية"[2].

وعندما نقف على الأصوات ومعرفة نسبة المجهور والمهموس منها في المشهد الأول من قصيدة (لا تصالح) من قوله: (لا تصالح) إلى قوله: (ولا تتوخ الهرب) يتبين أن عدد الأصوات الصامتة المجهورة (171) مائة وواحد وسبعون صوتاً، يقابلها (115) مائة وخمسة عشر صوتاً مهموساً، وذلك في مجمل المشهد الأول، وهذا التوزيع ينبئ عن غلبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، وهذا قد يحمل بعض الدلالات على مستوى ربط الصوت بالقوة من حيث الجهر أو العلو مع الموقف الذي يؤدى فيه، أو السياق الذي يضمه، وإذا ربطنا الصوت بالجانب (الفيزيائي) "فإن الصوت المجهور يحمل جملة من المعطيات الفيزيائية التي تجعله الأقوى مقابل الصوت المهموس"[3] إذا وقفنا على المشهد الأول من النص لرصد الأصوات (الوقفية والاستمرارية) يتبين أن عدد الأصوات الوقفية (99) تسعة وتسعون صوتاً وقفياً، أما الأصوات الاستمرارية فإنّ عددها (203) مئتان وثلاثة أصوات، والفارق الواضح بين النمطين لا يتأتى في هذا النص جزافاً.

أما موقعية تلك الأصوات فإن رصدها يبين أن (13) ثلاثة عشر سطراً شعرياً من المشهد الأول قد انتهت بأصوات وقفية، وانتهت تسعة سطور من المشهد نفسه بالأصوات الاستمرارية، وهنا نجد أنّ شيوع الأصوات الوقفية في نهايات السطور الشعرية قد ينسجم مع إيحاء النص ومراده، وهو النهي الذي يشيع في القصيدة، بل ويلح عليه الشاعر في قوله: "لا تصالح"، وقد أشار بعض الباحثين إلى أبعاد البناء الصوتي في النص من حيث موقعية الصوت، أو تكراره إذ يقول: "يوظف الشاعر الحاذق في قوافيه، أو في ثنايا أبياته بعض الأصوات التي ترتبط بموضوع القصيدة وبصورتها الفنية، فيعمد إلى صوت يكرره مصوراً به اللوحة والحركة المطلوبة" [4].

---

[1] الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، ج2، ص157.

[2] الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، ص30.

[3] انظر: الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، سمير ستيتية، ص173.

[4] الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، ص28.

وبرصد الأصوات في المشهد الثاني من النص من قوله: (لا تصالح) إلى قوله: "وملك" نجد أن عدد الأصوات الصوامت الوقفية (75) خمسة وسبعون صوتاً، أما الصوامت الاستمرارية في المشهد نفسه فإنّ عددها (138) مائة وثمانية وثلاثون صوتاً، أي بزيادة الصوامت الاستمرارية بفارق واضح، وما يهمنا من هذه الأصوات هو موقعيتها؛ فقد بين رصد موقعية هذه الأصوات أنّ (9) تسعة سطور شعرية قد انتهت قفلتها بصامت وقفي، وجاءت القفلة في (7) سبعة سطور منتهية بصامت استمراري، ومع أن نسبة شيوع الأصوات الاستمرارية أكثر من الأصوات الوقفية، إلا أن الشاعر استطاع أن يوظف الأصوات الوقفية توظيفاً ينبئ عن مضمون النص، ومراده عندما شحنها بموقعية تربط بينها وبين مراد النص، وفحواه، وهو التوقف وعدم السير في المصالحة (لا تصالح)، وهذا ما يشير إليه العلماء من حيث توظيف الظاهرة اللغوية توظيفاً جمالياً، يقول محمد الطرابلسي: "ولما كان موضوع الأسلوبية توظيف الظواهر اللغوية والفنية توظيفاً جمالياً، كان تقدمها مرتهناً بالنظر في مجالات التوظيف وسياقات التجلي"[(1)]، وبالوقوف على توظيف الأصوات الوقفية في أواخر السطور الشعرية، أجد أنّ هذا التوظيف ينسجم مع دعوة الشاعر للتوقف عن الصلح، وهذا الاستنباط ينسجم أيضاً مع طبيعة المقطع الذي يتشكل من تلك النهايات، حيث يكثر المقطع المغلق، ويقل المقطع المفتوح الذي ينتهي بصائت، وبذلك ينسجم الصوت الوقفي مع المقطع المغلق مع ارتباطهما بدعوة الشاعر التي تشيع في أسلوب النهي (لا تصالح).

ولكي نرصد مدى انسجام النص مع بعضه فلا بد من رصد الأصوات في مشهد آخر، وقد أخذت المشهد السابع من النص، وذلك بشكل عفوي، إذ يقول الشاعر: "لا تصالح ولو حذرتك النجوم...." إلى قوله: "لم يكن غيرُ غيظي الذي يتشكى الظمأ".

إنّ رصد الأصوات الصوامت في هذا المشهد يكشف لنا عن زيادة الأصوات الاستمرارية مقارنة مع الأصوات الوقفية؛ فقد تبين أن عدد الأصوات الاستمرارية (197) مائة وسبعة وتسعون صوتاً، أما الأصوات الوقفية فتبين أنّ عددها (89) تسعة وثمانون صوتاً، ومع أن الأصوات الاستمرارية تزيد على الوقفية، إلا أنّ توظيف تلك الأصوات وموقعيتها جعل الأصوات، الوقفية فاعلة في انسجامها مع مضمون النص وهدفه أكثر من الاستمرارية.

وفي المشهد (السابع) نجد أنّ الأصوات المهموسة تقل عن الأصوات المجهورة؛ فعدد الأصوات المهموسة (108) مائة وثمانية أصوات، أما الأصوات المجهورة فعددها (199) مائة

---

(1) تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي، ص7.

وتسعة وتسعون صوتاً، وإذا كانت الأصوات الوقفية قد أخذت فاعليتها في النص من موقعيتها، فإنّ الأصوات المجهورة تعطي فاعليتها من جانبين: فهي أصوات مجهورة؛ والصوت المجهور يتسم بالقوة، والوضوح في الإسماع أكثر من الأصوات المهموسة، هذا من جانب، ومن جانب آخر فهي أكثر شيوعاً من الأصوات المهموسة، وهذا يجعلها تتميز في فاعليتها كماً ونوعاً مما يعطيها انسجاماً واضحاً مع بناء النص وغرضه؛ إذ الشاعر محتاج إلى إسماع صوته، وتحقيق النهي الذي يطلقه ليوقف الصلح المرفوض، إذ النهي نمط من الأمر.

وإذا وقفنا مع المشهد الخامس نجد أنّ هذا المشهد يغاير المشاهد السابقة من حيث نوعية الصوت، وارتباطه بموقعية خاصة؛ فالأسطر الشعرية في هذا المشهد تنتهي بالصامت الاستمراري، وهي على النحو الآتي:

"لا تصالح

ولو قال من قال عند الصدامْ.

.. ما بنا طاقة لامتشاق الحسامْ..

عندما يملأ الحق قلبك:

تندلع النارُ إن تتنفَّسْ.

ولسان الخيانة يخرس.

لا تصالح

ولو قيل ما قيل من كلمات السلامْ

كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنسْ"[1].

....

....

ويلاحظ على الكلمات التي جاءت في أواخر الأسطر الشعرية في المشهد الخامس أنها تنتهي بالصامت الاستمراري، وهي "الصدام، الحسامْ، تتنفسْ، يخرس، السلام، المدنّس، حمايتها، الغرام، ينام، منكّسْ، الطعام، بالدم، المقدس، الراقدين، العظام"[2] وكل كلمة من هذه الكلمات تنسجم مع دلالتها، وأحسب أن دلالة الأصوات الاستمرارية في هذه الكلمات لا تمثل علامة واضحة على قيمة محددة، إلا إذا وضعت في سياقها اللغوي، وقد أشار (محمد عزام) إلى مثل

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص330.

[2] انظر: المصدر السابق، ص330.

هذا بقوله: "إنّ عناصر التركيب (الصوتية، والنحوية، والدلالية) تؤلف شبكة من العلاقات المتنافسة لا تتوفر في اللغة وحدها، فالكلمة، والعبارة، والشكل اللغوي الدال تدخل في ألوان متنوعة من التضام لتشكل أنماطاً من البنى اللغوية، ويحدث تناسق عام في الأصوات، والدلالات، والأنماط التركيبية" [(1)]. أي أنّ الصوت قد يوحي بانسجام دلالي إذا نظرنا إليه في بنية الكلمة وسياقها، وفي موقعيتها مع غيرها من مفردات النص، وهي علاقة قد لا يعطيها الباحث قيمة أحياناً، إلا أنها علاقة مختزنة تحتاج نظرة شمولية لكشفها، إذ "إنّ تمثل أصوات الحروف وظيفياً اليوم خطوة علمية حديثة، يمكن أن تفيدنا في لغتنا، ونحونا، وصرفنا... هذه العلاقة الصحيحة (الصرفية_ النحوية- الوظيفية) هي المظهر الطبيعي المتوارث، لارتباط الصوت بالمعنى عندنا... إنها مظهر الكمال والعبقرية في لغتنا" [(2)].

وللكشف عن العلاقة بين الصوت والمعنى، لا ننظر إلى الصوت منعزلاً بل ينظر إليه في بناء الكلمة، وفي موقعه وموقعيتها من النص.

ب- البناء المقطعي:

قد يمثل التشكيل الصوتي في النص انعكاساً داخلياً غير واعٍ للصوت، أي أنه قد يوحي برؤية مبدع النص، وللكشف عن هذا التناغم بين التشكيل الصوتي، وبنية النص، ورؤيته سأحاول الوقوف على ملامح البناء المقطعي في قصيدة (لا تصالح)؛ وذلك برصد نماذج من البناء المقطعي في بعض مشاهد القصيدة.

إن رصد البناء المقطعي في المشهد الأول من قوله:

(لا تصالح) إلى: "هذا الحياء الذي يكبت الشوق ... حيث تعانقه" [(3)] يبين أن عدد المقاطع في الجزء المأخوذ من هذا المشهد (99) تسعة وتسعون مقطعاً، جاءت على النحو الآتي:

1- عدد المقاطع من النوع القصير المغلق (ص ح ص) (28) ثمانية وعشرون مقطعاً.

2- عدد المقاطع من النوع القصير المفتوح (ص ح) (50) خمسون مقطعاً.

3- عدد المقاطع من النوع الطويل المفتوح (ص ح ح) (21) واحد وعشرون مقطعاً.

أما البناء المقطعي في المشهد الثاني فقد أخذت عينة منه من قول الشاعر:

(لا تصالح على الدم... حتى بدم) إلى قوله: (إلى أن يجيب العدم)

---

(1) الأسلوبية منهجاً نقدياً، محمد عزام، ص39.

(2) اللغة والأسلوب، عدنان بن ذريل، ص110- 111.

(3) انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص324.

وقد تكون البناء المقطعي في هذا الجزء من (84) أربعة وثمانين مقطعاً، وزّعت على النحو الآتي:

1- عدد المقاطع من النوع القصير المغلق (ص ح ص) (33) ثلاثة وثلاثون مقطعاً.
2- عدد المقاطع من النوع القصير المفتوح (ص ح) (34) أربعة وثلاثون مقطعاً.
3- عدد المقاطع من النوع الطويل المفتوح (ص ح ح) (17) سبعة عشر مقطعاً.

ويشكل البناء المقطعي في الجزء المدروس من المشهد السابع (90) تسعين مقطعاً، وزعت على النحو الآتي:

1- عدد المقاطع من النوع القصير المغلق (ص ح ص) (32) اثنان وثلاثون مقطعاً.
2- عدد المقاطع من النوع القصير المفتوح (ص ح) (41) واحد وأربعون مقطعاً.
3- عدد المقاطع من النوع الطويل المفتوح (ص ح ح) (13) ثلاثة عشر مقطعاً.
4- عدد المقاطع من المديد المغلق (ص ح ح ص) (3) ثلاثة مقاطع.

إن الاستقراء الأولي للبناء المقطعي في العينات التي أخذت من النص يظهر شيوع المقطع القصير بنوعيه بنسبة مرتفعة، تراوحت بين (75- 80%) خمسة وسبعين إلى ثمانين بالمائة من مجمل البناء المقطعي، ويلاحظ شيوع المقطع القصير المغلق بنسبة أعلى من المقطع القصير المفتوح؛ وهذا النمط من المقاطع (أي المغلق) قد يضيف دلالة ما في قراءة النص؛ فإذا كان النص يطلب التوقف عن الصلح، فإن هذا النمط من المقاطع ينتهي بصامت ساكن، وهذا ينسجم مع رؤية النص؛ لأن السكون عكس الحركة بل انعدام للحركة.

إنّ شيوع المقطع القصير المغلق يمثل ظاهرة في بناء النص، وللوقوف على موقعية هذا الشيوع ونوعيته؛ فقد رصد الباحث نوعية المقاطع في مواطن تمثل مفاصل النص حين تم رصد مقاطع نهاية الافتتاحية، ونهاية القفلة في كل مشهد من مشاهد القصيدة، أي آخر مقطع في السطر الأول من المشهد، وآخر مقطع في السطر الشعري الأخير من المشهد، وقد تبين من هذا الاستقراء: أنّ المقطع الأخير من الافتتاحية (السطر الأول) من كل مشهد يتكون من مقطع قصير مغلق (ص ح ص)، وكذلك المقطع الأخير من القفلة (السطر الأخير) من كل مشهد يتكون من مقطع مغلق (ص ح ص)، وقد جاء هذا النمط في سبعة مشاهد من مشاهد القصيدة العشرة على النحو التالي:

	نهاية الافتتاحية في المشهد		**نهاية القفلة في المشهد**	
لا تصالح	← لح (ص ح ص)	←	الهرب/رب (ص ح ص)	
بدم	← دم (ص ح ص ص)	←	وملك/ لك (ص ح ص)	
لا تصالح	← لح (ص ح ص)	←	الرماد/ ماد (ص ح ح ص)	(مغاير)

لا تصالح	←	لح (ص ح ص)	←	الترف/ رف (ص ح ص)
لا تصالح	←	لح (ص ح ص)	←	العظام/ ظام (ص ح ح ص) (مغاير)
لا تصالح	←	لح (ص ح ص)	←	الذليلة/ لهْ (ص ح ص)
لا تصالح	←	لح (ص ح ص)	←	الظمأ/ مأ (ص ح ص)
لا تصالح	←	لح (ص ح ص)	←	الساخرة/ رهْ (ص ح ص)
لا تصالح	←	لح (ص ح ص)	←	المسوخ/ سوخ (ص ح ح ص) (مغاير)
لا تصالح	←	لح (ص ح ص)	←	تصالح/ لح (ص ح ص)

وهنا يلاحظ أنّ سبعة مشاهد قد انتهت افتتاحيتها وقفلتها بالمقطع القصير المغلق، وثلاثة مقاطع جاءت قفلتها منتهية بالمقطع الطويل المغلق، وقد ينبئ هذا النمط من المقاطع عن انسجام بين النص، ورؤية المبدع، وبناء النص اللغوي؛ إذ المقطع المغلق ينتهي بصامت ساكن، والسكون ينسجم مع الدعوة للتوقف عن الصلح، وهذا ما ينبئ به النص ويشير إليه؛ إذ النسق المقطعي يمثل نمطاً من الأنساق الصوتية التي تتضام لتشكل نسقاً لغوياً من جملة الأنساق اللغوية لأي نـــص؛ ولذلك فلا بد من البحث عما يربط كل نسق لغوي جزئي بالنسق الكلي (النص)، وهذا يعتمد على كيفية توظيف تلك الأنساق الجزئية لتتواءم مع الكل، بل لتشكل بتلاقيها الكل، والمراد (بتلاقيها) مدى الانسجام الذي يعمل على تضامها، فإن لم تتضام وتتلاقى فإنّ وظيفتها تبقـــى فـــي إطـــار "المعاني الأُوَل التي تكتفي بمدلولات التراكيب؛ أما إذا شكلت بتضامها نسيجاً واحداً متكاملاً فإنها ترتقي إلى المعاني الثواني، وهي الأغراض التي يصاغ لها الكلام" [1].

مما سبق أجد نسبة من الانسجام والتناغم بين طبيعة البناء المقطعي، والبناء الكلي للنص مع رؤية المبدع والنص، وهي محاولة لإضافة درجة من وعي النص وكشف أبعاده.

إنّ المقطع المغلق ينتهي بصامت ساكن، وهذا السكون هو ما يعرف بظاهرة الوقـــف، "والوقف ظاهرة صوتية أدائية تصاحب الخطاب المنطوق على وجه الخصوص... ولا شـــك أن الوقف من الظواهر الصوتية ذات الشأن في توجيه المعنى على مستوى التراكيب" [2]، ويشـــير (محمد حبلص) إلى أن الوقف عنصر يشارك القرائن السياقية التي تؤثر على دلالـــة التركيـــب وتوجيه المعنى" [3].

---

(1) التركيب اللغوي للأدب، لطفي عبد البديع، ص13- 14.

(2) أثر الوقف على الدلالة التركيبية، محمد يوسف حبلص، ص15- 16.

(3) انظر: المرجع السابق، ص93- 94.

وإذا كان الوقف يشكل مقطعاً مغلقاً فإنّ المقطع لا يعطي قيمة بذاته، ولا يقدم دلالة ثابتة بل تتشكل الدلالة من موقعيته في السياق، "ومن نافلة القول أن نتذكر أنه لا توجد دلالة ثابتة لكل مقطع؛ لأنّ دلالة المقطع تتشكل وفق تضافره مع المقاطع الأخرى، ووفق تتابع المقاطع في السياق الكلي للنص، ولا توجد دلالة منعزلة عن السياق" [1]، ومن هنا فإن النظر للنص بأدوات لغوية متعددة سيؤدي إلى نتائج مغايرة لمن ينطلق للنص بأداة محددة نحوية، أو صرفية، أو صوتية، أو دلالية، بل الأفضل والأقرب للخروج بنتائج شمولية، وأكثر إقناعاً أن يتسلح الباحث بتعدد الأدوات ليوظفها في دراسة النص.

جـ- التنغيم:

التنغيم من الفونيمات فوق التركيبية؛ وذلك لأنه يغير في المعنى دون أن يُجسَّد في الصوامت أو الصوائت، وإذا كان الفونيم التركيبي يحدد من وظيفته، أو دوره في منح الكلمات قيماً دلالية مختلفة لكونه أصغر وحدة صوتية مميزة [2]، فإنّ التنغيم يعدّ من الوحدات الصوتية أو الفونيمات فوق التركيبية؛ لأنه حصيلة موسيقى الكلام، وتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات، وانخفاضات، أو تنويعات صوتية، أو ما نسميها نغمات الكلام[3].

وبما أنّ الكلام يمثل مظهراً من مظاهر اللغة، وهذا المظهر يؤدي وظيفة مهمة هي الاتصال والتواصل، فلا يمكن أن يعتمد على مميز واحد وهو الفونيم التركيبي، بل يعتمد على عوامل تمييزية أخرى مثل: التنغيم الذي يؤدى بنغمات متغايرة تبعاً للهدف، أو الغاية التي يوظف من أجلها السياق، وهذا قد يخدم غرض المبدع بشكل مميز؛ لما فيه من إمكانية توصيل المعنى المبطن أو الخفي.

إنّ التنغيم ظاهرة صوتية تعتمد على الأداء والمشافهة، ولكنّ تحديد طبيعة النغمة المرادة مرتبط بطبيعة السياق، وأصواته، ومقاطعه، أما الرسم العربي فلم يفِ بإظهار التنغيم، وما جاء في الرسم العربي من بعض علامات الترقيم مثل: علامة الاستفهام، وعلامة التعجب لا يتجاوز أن يكون مجرد محاولة كما يشير تمام حسان: "لقد حاولت الكتابة أن تستعيض عن التنغيم بالترقيم، ولكنها لن تعوض النبر بوسيلة أخرى... لهذا كانت دراسة الكلام المنطوق المسموع مقدمة لا بد منها لدراسة الأنظمة (القواعد) اللغوية، أو بعبارة أخرى لدراسة اللغة نفسها" [4].

---

[1] من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، مراد عبد الرحمن مبروك، ص55.

[2] انظر: علم الأصوات، كمال بشر، ص486- 488.

[3] المرجع السابق، ص533.

[4] اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص47.

وإذا كان التنغيم يظهر من الاستفهام، والتعجب، فإن الحذف قد يوحي بدلالة ما تتطلب تنغيماً يعطي تلك الدلالة، ويفي بالغرض الذي يتضمنه النص.

إنّ وقفة مع قصيدة (لا تصالح) تبين مدى وجود التنغيم، وأثره في تشكيل النص، وتوصيل الدلالة بما يحمله من قيمة، وذلك بربطه في سياق النص، وأحسب أن الشاعر قد اتكأ على التنغيم، وحاول أن يجعل التنغيم حاضراً في أداء النص الكتابي، إضافة إلى الأداء الصوتي والمشافه. لقد جاء التنغيم في نص (لا تصالح) متمثلاً في عدة أدوات منها: الاستفهام، والتعجب والحذف، وتتابع بعض الأدوات مثل الاستفهام والتعجب، وهي الأدوات التي شاعت في النص بشكل واضح؛ لتمثل التنغيم الذي يريده الشاعر.

لقد شاعت علامتا الاستفهام والتعجب بشكل واضح؛ فجاء الاستفهام للإنكار، والرفض لحدث مضى، أو لحدث يُتوقع، أما التعجب فجاء ساخراً مما وقع، أو مما سيقع، وهذا وضع طبيعي لشيوع هذه الأنماط من التنغيم؛ إذ يقارن النص أو يوازي بين حالتين، وما بينهما، وهما: حالة المستقبل المقلق، والمستقبل المأمول المطلوب، وهناك حالة الماضي الماثل الآمل، والماضي المفاجئ المفروض:

"أترى حين أفقأ عينيك،
ثم أثبت جوهرتين مكانهما ...
هل ترى ...
هي أشياء لا تُشترى ..." [1]

إنّ ملمح التنغيم في قوله: "هل ترى..." يشير إلى الإنكار وتوكيد النفي، ولا يفهم التنغيم من العبارة (هل ترى) وحدها، بل يؤدى ويفهم بربط العبارة بما سبقها؛ فالإنكار وتوكيد النفي يتأتيان من المقارنة، والتبادل غير المتوازي. أما قوله: "هي أشياء لا تشترى..." فإن التنغيم فيه لا يؤدى بوصف العبارة معزولة عن السياق السابق، بل بربطها به، فقد جاء التنغيم فيها مشيراً إلى أنها خبر وإثبات (لا تشترى)، وبربطها بالسياق السابق فإنها تعطي تنغيماً يوحي بتوكيد الإنكار السابق، ورفض التبادل غير المتوازي؛ ولذلك ستظهر هذه العبارة بتنغيم هابط مع استطالة الأصوات زمنياً لما تختزنه من حزن.

وفي المشهد الأول نفسه يقول:

"هل يصير دمي – بين عينيك- ماءً؟

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص324.

أتنسى ردائي الملطخ...

تلبس فوق –دمائي- ثياباً مطرّزة بالقصب؟

إنها الحرب!

لا تصالح...

ولا تتوخ الهرب!" (1)

إنّ التنغيم في السطر الشعري الأول لا يسير على وتيرة واحدة، بل يتفاوت بين الهبوط والصعود؛ فأداة الاستفهام تتضمن تنغيماً موضعياً هابطاً؛ لأنها دالة على المعنى بذاتها دون الحاجة إلى تصعيد النغمة فيها، إضافة إلى أنّ تتمة النص تضفي عليها خصوصية التنغيم، ويبقى التنغيم هابطاً في "يصير دمي"، ثم يرتفع في قوله: - بين عينيك- لإعطاء موقعية الدم خصوصية؛ إذ الدم هنا يأخذ قيمة وخصوصية في نظر (الأخ) بما يغاير تلك القيمة عند الآخرين، أما (ماءً) فإن التنغيم فيها يكتسب درجة من العلو من ارتفاعه في "بين عينيك"، إلا أنه لا يوازيه في الارتفاع، أي أن التنغيم في هذا السطر ينتقل من الهبوط إلى العلو، ثم ينخفض إلى التنغيم المتوسط.

أما العبارة الثانية "أتنسى ردائي الملطخ"؛ فقد جاءت النغمة فيها صاعدة منذ البداية بسبب حرف الاستفهام (الهمزة)، والنبر الواقع على المقطع (تن) (ص ح ص) إضافة إلى إطالة الألف، أما كلمة (الملطخ) فإنها مشحونة بالدلالة؛ فهي لا تطلق إلا في سياق الدم، ولذلك أتبعت بالحذف؛ لأنّ القيمة اللغوية فيها كافية لاستحضار المتلقي ما يلزم من تتمة؛ ومع ذلك فلا بد من أن تحمل تنغيماً دالاً على انتهاء الكلام متدرجاً في الهبوط.

وفي السطر الشعري اللاحق: "تلبس فوق- دمائي- ثياباً مطرزة بالقصب" حذف حرف الاستفهام، ولذلك فإن العبارة دالة على الاستفهام بسبب التنغيم الذي يكتنفها، ولو نُغمت بغير الاستفهام لجاءت دالة على الإخبار والتقرير، وليس المراد كذلك، وتعلو النغمة في الكلمات (تلبس، ودمائي، ومطرزة)، ويليها في علو النغمة التنغيم في كلمة (بالقصب) بما يوحي بالاستفهام الإنكاري.

وفي المشهد الثاني يقول الشاعر:

"أكلّ الرؤوس سواء؟!

أقلبُ الغريب كقلب أخيك؟!

---

(1) المصدر السابق، ص325.

أعيناه عينا أخيك؟!"[1]

إنّ نمطية التنغيم في مثل هذه الجمل التي تبدأ بهمزة الاستفهام، تتسم بالصعود في البداية والنهاية، أما في الوسط فإن التنغيم ينخفض، وأحسب أنّ الجمل هنا قد أفادت من أصوات المدّ في الكلمات الأخيرة في تشكيل التنغيم.

إنّ التنغيم في مثل هذه الجمل قد يكون من أصعب أنواع التنغيم من حيث الأداء؛ فالجمل تتضمن الاستفهام الإنكاري، والتعجب، وهذا يحتاج نوعاً فريداً من الإلقاء في الأداء مشافهة.

إنّ وضع التنغيم في سياقه يمثل ملمحاً مميّزاً، وهذا على العكس مما يراه "أحمد مختار عمر" بقوله: "ومعظم أمثلة التنغيم في العربية (ولهجاتها) من النوع غير التمييزي الذي يعكس إما خاصة لهجية، أو عادة نطقية للأفراد، ولذا فإنّ تقعيده أمرٌ يكاد يكون مستحيلاً" [2]. أما أنّ تقعيده يكاد يكون مستحيلاً، فهذا ما نوافقه عليه، إذا كان القصد بالتقعيد وضع قاعدة تعليمية ضابطة مماثلة للقاعدة النحوية، أما أنّ التنغيم – في أكثره – غير مميز فهذا قول فيه نظر، فالموسيقى التي يصبغ بها الأداء الكلامي في كثير من السياقات ليست مقصودة بذاتها، ولذاتها، بل تظهر عند إثارتها، وإزالة كمونها، وذلك بتوظيفها في مكانها المناسب، وقد يكون بعض التنغيم غير مميِّز وليس معظمه.

لقد أشار (بالي) إلى أنّ الأصوات، والنغم، والإيقاع، والفواصل تتضمن طاقة تعبيرية قوية لكنها تظل في طور الكمون[3]، وهي إشارة دقيقة، وأحسب أنّ هذه الطاقة لا تبقى في طور الكمون بل تظهر عند استثارتها وتوظيفها في المكان المناسب.

وإن كان الاستفهام الذي يشيع في نص (لا تصالح) يشير إلى الإنكار، والرفض، فإن القيمة المتضمنة في تنغيم التعجب تشير إلى التهكم من واقع مضى بالنسبة (لكليب)، وهو موته وزواله في لحظة لا تصدق بالنسبة له، وبموته يتوقف مشروعه النهضوي، والتهكم أيضاً من القادم الذي يتخوف وقوعه، وهو التنازل عن الثأر على حساب دمه الذي يرى فيه دم الجماعة، وقتلُ كليب يمثل تحطيماً وضياعاً لأحلام منشودة، وآمال تبنى عليها مصالح الجماعة ومستقبلها. "وزيادة على الأصوات، هناك الرموز الكتابية المرئية التي يمكن في ظروف معينة أن تستخدم

---

(1) المصدر السابق، ص326.

(2) دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ص366.

(3) انظر: الأسلوبية منهجاً نقدياً، محمد عزام، ص84.

بدلاً من الرموز الصوتية المسموعة لتجسيد التعبير اللغوي"[1]، أي أن الرمز الكتابي مفسر أحياناً لأنه صورة للصوت.

إنّ التنغيم في قصيدة (لا تصالح) لا يُدرسُ من منطلق سماعه مشافهة فقط، بل يعتمد وعي التنغيم، وفهمه في هذا النص على الجانب الصوتي مشافهة، وعلى قراءة النص، ورصد بعض الإشارات الكتابية التي توحي للقارئ بدلالات تملي عليه أن ينغّم النص تنغيماً خاصاً ينسجم مع مضامينه، ومن يقرأ النص قراءة واعية فإنه يستبطن النص على وجهين هما: التراثي المتمثل بالقناع (كليب)، والحاضر المتمثل في قضية المبدع وهي ما يشغل (أمل دنقل)، وقد كان القناع حاضراً في مشاهد القصيدة محذراً من مستقبل مرفوض من خلال محاججته، وقد نبه إلى هذا القناع سامح الرواشدة بقوله: "فدارت القصيدة في عشر محاولات، تلح كل محاولة منها على فكرة رفض الصلح، وطغى على النص أسلوب المحاججة... وطرح من خلالها الاحتمالات التي قد يدخل الأعداء منها لإقناع أخيه بهذه الفكرة، ويقدم له الرّد المناسب على كلِّ احتمال"[2].

ومع أنّ هذا النص قد جاء في عشر لوحات تتضمن المحاججة إلا أنه لم ينم، ويتطور بملامح السرد القصصي؛ فمع أنه يُسقط المفاهيم القديمة على مجريات الحاضر متخفياً بالقناع (كليب)، إلا أنه لم يتكئ على السرد القصصي بل جعل من اللغة –وهي أداة التواصل– عنصراً مهماً في نقل المتلقي من الجانب التراثي إلى الواقع الحاضر، وذلك بتوظيف اللغة، وفي استخدام الانحراف[3].

إنّ فهم وظيفة التنغيم من المادة المكتوبة يمثل درجة من الصعوبة إلا إذا تم الربط بين وعي المكتوب وكيفية أدائه، وقد أشار سمير ستيتية إلى ذلك بقوله: "فهم وظيفة التنغيم في الأدب المكتوب أعسر من فهم الكلام المتداول بين الناس؛ لأنّ الكتابة لا تمثل جانب التنغيم من اللغة..."[4]، وهي لا تمثله إلا في بعض الرموز والأساليب.

2- المطلب الثاني:

البنى التركيبية وأثرها في بناء النص:

أ- التقديم والتأخير:

---

(1) علم اللغة المعاصر مقدمات وتطبيقات، يحيى عبابنة وآمنة الزعبي، ص17.

(2) القناع في الشعر العربي الحديث، سامح الرواشدة، ص25.

(3) انظر: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، جابر قميحة، ص169.

(4) منازل الرؤية منهج متكامل في قراءة النص، سمير ستيتية، ص44.

تمثل البنى التركيبية عاملاً مهماً في تشكيل النص - أي نص إبداعي - وذلك لأنها أداة لغوية ميسرة يمكن للمبدع امتلاكها، وتوظيفها بيسر مقارنة مع الأداة الصوتية.

لقد ظهرت ملامح التشكيل اللغوي في قصيدة (لا تصالح) في أنماط عدة ومنها: التقديم التأخير، وقد تضمن النص جملة منها، فقد جاء في المشهد الأول من القصيدة قول الشاعر:

"ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك

أنّ سيفانِ سيفكَ

لكن خلفكَ عارَ العرب"

فإذا نظرنا إلى السطر الشعري الأول نجده يقدم (أخيك)، وكان الأولى أن يقول: "بينك وبين أخيك"، إلا أنه قد قدم (أخيك) ليجعله حاضراً دائماً لأنه يمثل قضية الثأر، ولذلك فإن التخوف من تغييبه جعله مقدماً.

وفي السطر الشعري اللاحق يقدم (سيفان) و(صوتان) وهما يمثلان الخبر الذي حقه التأخير، وقد قدم المثنى لأنه يستدعي حضور الأهم، فالمثنى يتضمن استحضار القضية تلقائياً؛ ولذلك قُدم؛ فالمثنى دال على الأخوة والوحدة.

وفي تقديم (خلفك) ما يشير إلى رغبته في جعل المخاطب قريباً ماثلاً، وتأخير (العار) لما فيه من كراهية فاستبعدها، وفي المشهد الثالث جاء قول الشاعر:

"لا تصالح

ولو حرمتك الرقاد

صرخاتُ الندامة"

ويلاحظ أنه أخّر عبارة (صرخات الندامة) وهي الفاعل، وربما كان تأخيرها مقصوداً؛ لأنها تمثل عاملاً من العوامل التي يتخوف منها كليب أن تكون مدعاة لقبول الصلح؛ لما فيها من تأثير نفسي، وصرخات الندامة مأمولة عند كليب، لأنها تمثل ملمحاً لاستمرار الثأر، لكنه أخرها لكي لا تكون عامل إشفاق ووقف للحرب.

ومما جاء فيه التقديم والتأخير قوله في المشهد الرابع: "فالدم – الآن - صار وساماً وشارة"، وقد يفهم من تقديم الدم أنه يمثل ملمحاً للإثارة بين كليب الأمل وأخيه الثائر الفاعل، ولذلك يستحضر الدم ليقوم بوظيفته.

وفي المشهد الخامس يقول: (**تندلع النار إن تتنفسْ ولسان الخيانة يخرسْ**)

فقد قدم جواب الشرط على فعل الشرط وأداته؛ لأنه أراد الجواب، وهو ما يمثل فعل الثائر ومنجزه، وهو ما يودّه ويطلبه، وبما أنّ الأمر يخصّ الثائر فقد جاء بصيغة فعلية، أما ما يخص

الأخر - هو العدو - فقد جاء بجملة اسمية (ولسان الخيانة يخرس)، فالثائر وهو صاحب الحق نار مندلعة، أما الخائن فساكن، والسكون متمثل في (يخرس).

ويتابع الشاعر إيراد التقديم والتأخير فيقول في المشهد السابع:

أرضُ بستانهم لم أطأ ⟵ الأصل (لم أطأ أرضَ بستانهم)

ولكنه في الغصون اختبأ ⟵ الأصل (ولكنه اختبأ في الغصون)

ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ ⟵ الأصل (ولو وقفت كل الشيوخ ضد سيفك)

لقد جاء تقديم الأرض ممثلاً لقضية الشاعر فقدم الأرض وأخر (أطأ).

أما الغصون في قوله (الغصون) فقد قدمت؛ لأنها بالنسبة له أصبحت موطن شبهة يختبئ فيها العدو، فأصبحت سلبية على العكس مما هي عليه في الأصل.

إنّ ملامح التقديم والتأخير هنا تشير إلى أنّ النص الشعري - والحديث منه خاصة - يتشكل بتجاوز المعيارية، "إذ اللغة الشعرية ليست لغة معيارية، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما، الذي يتمثل في حقيقة أنّ اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل، أو - بعبارة أخرى – الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية" [(1)].

غير أننا إن وافقنا على بعض هذا الرأي فإن بعضه الأخر فيه نظر؛ فاللغة الشعرية تجاوز للمعيارية بشكل نسبي، وهو ما يسمى الانحراف أو الانزياح، وهذا يعني أن الأصل باق والانحراف، أو الانزياح طارئ لا يمثل تحطيماً كلياً للمعيارية، بل إنّ هذا الانزياح إذا ثبت فإنه يصبح معياراً موازياً، وربما يثبت الانحراف على مستوى العرف الشعري دون أن يرتقي إلى التقعيد، والتقنين الممنهج.

إنّ تجاوز المعنى المباشر والانتقال إلى ما وراء النص في الشعر قديم وليس حديثاً، ولو جاء الشعر على النمط المعياري لما تجاوز كونه نظماً.

ب - الأساليب:

ظهرت في نص (لا تصالح) – موضوع الدراسة – مجموعة من الأساليب التي أضفت عليه تشكيلاً لغوياً، وتجاوزاً للنمطية الواحدة، ومن تلك الأساليب: النهي، والأمر، والاستفهام.

---

(1) مجلة فصول، يان مورفسكي، مجلد 5، عدد1، 1984، ص39.

أسلوب النهي:

جاء النهي في النص بتكرار عبارة (لا تصالح) بشكل لافت، وقد كررها الشاعر عشرين مرة، وظهرت هذه العبارة منفردة في مواطن، ومرتبطة بملامح المحاججة أحياناً أخرى، ومثال ذلك في المشهد الثاني:

"لا تصالح على الدم ... حتى بدم

لا تصالح! ولو قيل رأس برأس"

وفي المشهد الثالث يقول:

"لا تصالح! ولو توجوك..."

إن شيوع عبارة (لا تصالح) يمثل استحضار الرفض على مساحة النص، أما ارتباط العبارة بالمحاججة، فإنه يمثل توكيد الشاعر على هذا الرفض، حتى ولو ارتبط هذا الصلح بالمغريات.

وجاء النهي في مواطن أخرى يتضمن التحريض والتحذير:

"لا تصالح

ولا تتوخ الهرب"

"ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام"

وهنا أحسب أنّ الصلح – في نظر الشاعر – يمثل نمطاً من الهرب، ويمثل الصلح ملمحاً من ملامح اللامعقول في (اقتسام الطعام مع القاتل)، ويلاحظ أنه يقول: (مع من قتلوك) وليس (مع من قتلوني)؛ لأن القتل حاضر في ذهن الحي، وطالب الثأر، وليس في ذهن الميت، وهو نمط من الاستفزاز واستحضار الثأر.

أسلوب الأمر:

لم ينتشر أسلوب الأمر في نص (لا تصالح) بشكل واسع، ولكنه على قلته جاء مكثفاً يتسم بنوعية ذات خصوصية، وذلك باختيار مواطن الأمر، ووقوع التكرار فيها، فقد جاء في المشهد الثاني من النص:

"قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

واغرس السيف في جبهة الصحراء"

وفي المشهد الثالث يقول:

"وتذكر: إذا لان قلبك للنسوة اللابسات..."

وفي المشهد الخامس يقول:

"وارو قلبك بالدم...

وارو التراب المقدس...

وارو أسلافك الراقدين..."

لقد جاء الحدث مكثفاً في أسلوب الأمر؛ فهو يكثف الحدث بتكرار (ارو)، وبالمفارقة بين كلمة (ارو) ومادة الارتواء وهي (الدم)، والدم يمثل نقيضاً للارتواء "فللتكرار في حدّ ذاته دلالة، فالكلمة الثانية لا تحمل معنى الأولى، وإلا كان ذلك تحصيلاً حاصلاً، وكانت اللغة في حلٍّ منه، ولكنها تحمل معنىً إضافياً هو مبرر وجودها، وهو معنى التأكيد أو التعجب أو التكثير، أو ما إلى ذلك من المعاني المقدرة في ذهن المتلقي" [1].

إنّ الارتواء بالدم يمثل انحرافاً على مستويين: انحراف بتوظيف الدم للارتواء، وهي ليست وظيفته، ولا يؤديها، ومادة الارتواء التي وقع الانحراف الأسلوبي فيها هي (الدم)، وهي المطلب للثائر، وهي الجانب المادي، أما الانحراف الآخر فيتمثل في (ارو)، وهذا يمثل الجانب المعنوي وهو الاكتفاء، وهذا الارتواء يمثل انحرافاً لأنه يتحقق بوسيلة منافرة له، غير أن الارتواء بالدم يمثل انحرافاً، أو انزياحاً منسجماً مع معطيات النص وسياقه؛ فالنهي (لا تصالح) يستدعي عدم الوقوف عند دلالته الظاهرة، بل تجاوز ذلك إلى الحالة المقابلة (الدم).

أسلوب الاستفهام:

يشيع أسلوب الاستفهام في النص شيوعاً بيّناً، ويظهر أنّ الاستفهام الغالب هو الاستفهام الإنكاري، يليه التعجب الذي يتضمن الاستنكار أو التهكم، وقد صبغ الشاعر معظم الاستفهام بصبغة الرفض، وجاءت مفرداته مشبعة بالحزن المشوب بطلب الثأر مع إظهار مكانة الفقيد وهول الحدث، ومن أنماط الاستفهام في النص ما جاء في المشاهد الثلاثة الأولى:

أترى حين أفقأ عينيك

هل ترى...؟

هل يصير دمي – بين عينيك – ماءً؟

أتنسى ردائي الملطخ...

تلبس – فوق دمائي – ثياباً مطرزة بالقصب؟

أكل الرؤوس سواء؟

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

---

[1] تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر، محمد العمري، ص278.

وهل تتساوى يد .. سيفها كان لك
بيد سيفها أثكلك؟
فما ذنب تلك اليمامة لترى العش
محترقاً... فجأة، وهي تجلس فوق الرماد؟!
كيف تخطو على جثة ابن أبيك...؟
كيف تنظر في يد من صافحوك...

إن الاستفهام بهذا الكم، وبهذه الكثافة، والنوعية يمثل ملمحاً واضحاً في النص، ويأخذ مساحة في لوحات النص الخمس الأولى، وقد جاء في مجمله يمثل محاجة تراوح بين العقل والعاطفة، ومع غلبة العاطفة لما لها من دور في أداء المأمول؛ فذكره للمخاطب في جملة من المفردات يختزن شحنة من العاطفة المتأتية من استحضار صلة القربى، واستمرارية استحضارها. ويلاحظ أن هذا الاستفهام قد حشد في المشاهد الخمسة الأولى، أما المشاهد الخمسة الأخرى فقد خلت من الاستفهام، وهذا يفصح عن أن موقعية الاستفهام كانت موظفة بشكل ينسجم مع توزيع النص وبنائه، وبما أن الاستفهام من النمط الإنكاري، ويختزن العاطفة المستمدة من صلة القربى، فإنّ ذلك يمثل تحذيراً ونهياً عن التنازل على مرّ الزمن القادم؛ ولذلك فإنّ هذا الكم المقدم من الاستفهام يكفي في المشاهد الخمسة الأولى ما يسمح بإفراد المشاهد اللاحقة للمحاجة، وعرض المتوقع من ملامح الإغراء بالصلح والتنازل، فمهما كان القدم يمثل عاملاً من عوامل التنازل، فإنّ الماضي مشحون بدوافع الرفض.

ولا يمكن للقارئ أن يهمل الظواهر اللغوية، بل عليه أن يحاول اكتشاف ما وراء تلك الظواهر، حيث "يهتم الباحث اللغوي بالبحث عن النظام اللغوي العام الذي تكمن وراءه الظواهر اللغوية المختلفة، في الخطاب، وفي الشعر، ثم ينظر في خصوصيات الشعر مثلاً، والخصائص اللغوية التي يتميز بها عن لغة الخطاب العادي... فالبحث في نحو اللغة وقوانينها يقتضي النظر في الظاهرة أولاً، ثم خصوصيات الظاهرة ثانياً" [1].

إن هذا التوزيع للأنساق اللغوية يمثل ملمحاً أسلوبياً يتكئ المبدع عليه في بناء النص، فليست العبرة في وجود الاستفهام والأمر والنهي، بل العبرة في توظيف هذه الأساليب والقدرة على

---

[1] منازل الرؤية منهج تكاملي في قراءة النص، سمير ستيتية، ص22- 23.

جعلها متناغمة، حيث "ترتبط دراسة الأسلوب ارتباطاً وثيقاً بالبحث في أنماط التنوعات اللغوية العامة" (1).

إنّ الاستفهام الإنكاري هنا ينزل منزلة النهي، والتحذير في سياق النص، ومع أنّ القناع فردي وهو (كليب) إلا أنّ المتلقي قد يتناسى القناع، ويستحضر الجماعة والواقع الذي يمثّل قضية الشاعر.

أسلوب النفي:

يستحضر الشاعر أسلوب النفي في المشهدين السابع والثامن، وقد تمحور النفي فيهما حول دفع مسوغات القتل، أو عرض بعض مسوغات القتل عند (كليب) التي يراها مسوغات مقبولة لو وجدت، ولكنها غير موجودة، وهذا يمثل انسجاماً بين (القناع) كليب وقضية الشاعر، وهي عند كليهما (الأرض) ولوازمها: الكروم، والثمار، والمضارب كما جاء في المشهد السابع:

"لم أكن غازياً

لم أكن أتسلل قرب مضاربهم

لم أمدّ يداً لثمار الكروم

أرض بستانهم لم أطأ"

إن دفع مسوغات القتل، وعدم وجودها يستدعي ضمنياً رفض الصلح والتنازل، ويُلزم بالثأر، ومن هنا فإن النفي يتضمن النهي والإبقاء عليه، أي النهي عن الصلح.

إنّ عمل الأساليب التي تشكلت من الاستفهام، والنهي، والأمر والنفي يشكل نسقاً حوارياً ينسجم مع قضية الشاعر، وهذا الانسجام يمثل لحظة من الالتقاء بين لغة النص، وقضية الشاعر ورؤيته، وهذا قد يلتقي مع الرأي القائل: "بوجود نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية، والبنيوية على اعتبار أنّ الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوي، والأدبي قبل الحركة البنيوية" (2).

3- المطلب الثالث:

التقابل السياقي بين المفردات:

من الظواهر التي تدخل في تشكيل النص ظاهرة التقابل بين المفردات، وهي ليست بالضرورة من الأضداد دائماً، وقد ظهرت في قصيدة (لا تصالح) نمطية التقابل في المفردات،

(1) مجلة فصول، صلاح فضل، مجلد5، عدد1، 1948، ص48.

(2) انظر: مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ص105.

وهذا التقابل لا يتأتى من معجمية المفردات بل من موضوعية المفردات وسياقها، ومما جاء في نص (لا تصالح):

الطفولة	⟷	الرجولة	ضاحكة	⟷	صامتة
الصمت	⟷	التأنيب	يتسابق	⟷	مستسلم
دمي (الدم)	⟷	ماءً	تتنفس	⟷	يخرس
ملطخ	⟷	مطرّز	برعماً	⟷	يذوي
الرّقاد	⟷	صرخات	القتيل	⟷	طفلته الناظرة
زهرة	⟷	ثياب الحداد	الصمت	⟷	ضحكته الساخرة

إن هذا التقابل السياقي يشير في معظمه إلى التحول من إلى، وما يختزنه هذا التقابل يجتمع على جملة من القضايا مثل: المفارقة، والمأمول المرجو، والرفض، أما المفارقة فقد ظهرت في: دمي ماء/ ملطخ مطرّز/ زهرة بثياب الحداد/ القتيل لطفلته الناظرة، وأن يتحول الدم عند طالب الثأر ماءً فهذا يمثل مفارقة؛ وذلك إذا وضعنا النص في إطار القناع التراثي مقابل الحاضر في رؤية الشاعر.

وأن يُلبس المطرّز فوق الملطخ فإنّ ذلك يمثل مفارقة على مستويين: المستوى القيمي لكل طرف من طرفي المعادلة: الملطخ والمطرّز، والمستوى الاجتماعي الذي يرفض لبس المطرّز قبل غسل الدم بالثأر.

وإذا كانت الزهرة رمزاً للجمال، والبراءة، فإن ظهورها بمظهر الحزن والحداد يمثل مفارقة قياسية؛ فالزهرة تمثل حضور الطفلة رمز البراءة، والحداد يرتبط بمرجعية الحزن والفقد والفراق الأبدي المتمثل بالموت، وكيف بالموت إذا كان قتلاً؟؛ ولذلك فإنّ الأحداث قد حملتها ما ليس لها وليس منسجماً مع عمرها، ولكنه الواقع، والربط بين مشهد البراءة المتمثل في الطفولة والقتل يحمل مفارقة مأساوية.

أما المأمول والمطلوب فيتمثل في: تتنفس، ويخرس، والرجولة، وصرخات، فالمأمول من القناع المخاطب (الزير) أن يتنفس، وأن تظهر رجولته، وأن يوجد صرخات الندامة من الآخر، ومطلوب من الآخر (العدو) أن يخرس بفعل الرجولة والتنفس، وإذا كانت هذه المطالب تمثل آمال القناع (كليب)، ووصيته، فإنها في الوقت ذاته تمثل رؤية الشاعر، وما يأمله من أمته تجاه العدو.

أما الرفض فقد ظهر في النص على لسان القناع في رفض ما حدث، وهو غير متوقع فجاء في قوله: برعماً يذوي، صامتة، مستسلح فهذه تشير إلى ما حدث حيث تتضمن ما آل إليه، وكذلك (يذوي) وحال اليمامة في الصمت.

ويأتي الرفض في أن يتحول الدم إلى ماء، ولبس المطرّز، فهي مرفوضة لأنها تتعارض مع المأمول، فلا يتحقق المأمول إلا بالرفض.

إنّ هذا التقابل يمثل تكاملاً بيناً، إذ الواقع يدفع إلى المأمول، والمـــأمول لا يتحقــق إلا بالثبات على الرفض، والشاعر ينشد رفضاً كرفض القناع (كليب) في وصاياه.

أما الضمائر فقد شاع في القصيدة ضمير المخاطب المفرد، مقابل ضـــمير الجماعـــة الغائبة، وجاء ضمير الجماعة الغائية في النص سلبياً باحثاً عن التخلص من قضية الثأر، وهذا قد يمثل انعكاساً للواقع.

4- المطلب الرابع:

التقنيات وأثرها في تشكيل النص:

أ- الحذف والقراءة الضمنية:

الحذف في الجمل الشعرية من التقنيات التي يوظفها الشاعر الحديث أو بعضهم، والحــذف قــد يضفي على النص ملمحاً إبلاغياً يوحي للقارئ بالكثير مما يود الشاعر قوله بشكل مكثف، وهذا يعتمد على قدرة الشاعر على توصيل المعنى المختزن في النص المحذوف من سياق النص، يقول فريد عوض: "سياق الحال يسدّ في الدلالة مسدّ كلام محذوف، ويدل دلالته"[(1)]، وقد اتسم نص (لا تصالح) بتوظيف تقنية الحذف، وهي ظاهرة تنطوي على القراءة الضمنية للنص الغائب، وهــذا النمط الشعري يمثل درجة عالية من إشراك القارئ في إنتاج النص، والقارئ هنا يمثل نمطاً من أنماط التلقي، وأحسب أن المتلقي القارئ يتمثل النص بوعي أعمق من السامع؛ وذلك لإفادته من قدرة الشاعر على توظيف الرموز الكتابية والحذف، وأحسب أنّ الحذف يشير إلى كثافة الــنص من حيث المضامين التي أراد الشاعر أن يوصلها، ويضعها أمام المتلقي، وهذا يرتقي بـــالمتلقي إلى مستوى رؤية المبدع، وقد جاء هذا التكثيف في المضامين من الســياق الماثــل، والحــذف المشحون بالدلالة، والذي يبوح بمضامينه.

إنّ الحذف في النص الأدبي يمثل نصاً قريناً ينتجه كلُّ قارئ بحسب التقائه مع النص، وقد يحذف الشاعر لأغراض من مثل: "عدم رغبة المبدع في معالجة الموضوع، أو ليترك للقارئ أن يملأ

---

(1) فصول في علم الدلالة، فريد عوض حيدر، ص170.

هذا الفراغ، والفراغ هو المقابل للصمت" [1]، وقد يحتمل المحذوف من الدلالات وتعدد القراءة ما لا يحتمله النص المكتوب.

أما نماذج الحذف التي وضعها الشاعر لتتضمن نصاً قريناً، فقد جاءت على النحو الآتي:

	واغرس السيف في جبهة الصحراء..
ثم أثبت جوهرتين مكانهما...	**وتذكّر...**
هل ترى...؟	**تمسك ساقي عند نزولي...**
هي أشياء لا تُشترى...	**ها هي الآن... صامتة**
هذا الحياء الذي يكبت الشوق...	**كيف تخطو على جثة ابن أبيك...؟**
أنّ سيفان سيفك...	**وكيف تصير المليك...**
أتنسى ردائي الملطخ...	**كيف تنظر في يد من صافحوك...**
إنها الحرب...!	**فلا تبصر الدم...**
قد تثقل القلب...	

إن هذا الكم من الحذف يشكل نصاً مركباً، أو نصاً قريناً، وهذا النص القرين يتشكل بنصوص عدة تبعاً لحضور القارئ مع النص، وتبعاً لمخزون القارئ المعرفي، ومن هنا تتشكل بعض الأسئلة:

هل الأشياء التي لا تُشترى هي الأرض، أم أنها القيم، أم القومية وضياعها، أم صلة القربى؟ وهل يحتاج الرّداء الملطخ لبيان المادة التي لطخته؟ أم أنّ كلمة (ملطخ) تختزن في ذاتها ما يدل على المحذوف، ولا حاجة لذكره، وهل حذفه أبلغ؟ وهل يطلب غرس السيف في جبهة الصحراء لإثارة الساكن وتحريكه؟ ومن هنا فإن الحذف يشكل ملمحاً من ملامح التشكيل اللغوي إذا فهمنا اللغة على أنها نظام في الدماغ يؤدّى برموز مختلفة، وقد أشار تمام حسان إلى تعدد المعنى، واحتماله بقوله: "فالمبنى الواحد متعدد المعنى ومحتمل كل معنى مما نُسب إليه وهو خارج السياق. أما إذا تحقق المبنى بعلامة في سياق، فإنّ العلامة لا تفيد إلا معنى واحداً تحدده القرائن اللفظية والمعنوية" [2].

---

(1) عالم المعرفة (الشفاهية والكتابية)، والترج أونج، ترجمة حسن البنا ومحمد عصفور، ص233.

(2) اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص165.

ب- التنصيص والاعتراض:

تضمن النص تنصيصاً لبعض المفردات والعبارات، وهذا يمثل تقنية لخدمة النص القرين؛ فالتنصيص للجمل أو العبارات الاعتراضية يحمل القارئ على أن يتجه بالمفردة، أو العبارة إلى المعنى الإيحائي ويتحاشى المعنى المعجمي المباشر، أو تجاوز المعنى الأول إلى المعنى الثاني، وقد جاء تنصيص العبارات الاعتراضية على النحو التالي:

وتذكر...

"إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن الذين تخاصهم الابتسامة"

أنّ بنت أخيك "اليمامة"

إن التنصيص الأول يحمل دلالتين هما: دلالة التحذير من عامل قد يؤدي إلى التنازل عن طلب الثأر، وهو التعاطف مع واقع النساء، والأطفال، وحزنهم، أما الدلالة الثانية فهي استحضار واقع ما آل إليه مقتل (كليب)، وهو لبس السواد، وغياب الابتسامة عن شفاه الأطفال، وهو تحذير (للزير) طالب الثأر، وتذكير له في الوقت نفسه.

أما التنصيص الثاني: (اليمامة) فإنه يمثل التخصيص باستحضار الاسم بما له من وقع، وبما له من خصوصية عند القناع (كليب)، وكأنه يريد استحضار هذه الخصوصية، ومعاناة اليمامة في ذهنية (الزير). وعلى مستوى الشاعر فإن (اليمامة) قد تمثل قضية الشاعر التي تبناها، وتمثل البراءة المقتولة. وفي تنصيص آخر يرد في سياق حديثه عن أبناء اليمامة، وهو الحلم المقتول الذي يأمل فيه أن يتسابقوا إلى حضن جدهم، ولهوهم بلحيته يقول: (وهو مستسلم)، فالاستسلام هنا يتضمن المعنى الأول: أنه مستسلم لهؤلاء الأحفاد وعبثهم بلحيته، وهو استسلام إيجابي إرادي، أما المعنى الثاني فيتضمن الإيحاء إلى واقعه، وما آل إليه، وهو استسلام سلبي فرض عليه بالقتل؛ ولذلك فإنّ الجملة الاعتراضية لا تترك القارئ في إطار المعنى الأول، بل تنقله إلى المعنى الثاني، وهو المعنى الفاعل في سياق النص.

وفي تنصيص آخر يضع الشاعر المتلقي في سياق ما يتردد في هذا الزمن، وينبه على بطلان ما يقال؛ لأنه يمثل تراجعاً عن طلب الحق:

"لا تصالح

ولو قال من مال عند الصدام

(... ما بنا طاقة لا متشاق الحسام...)

ولعل هذا التنصيص ينبه القارئ ويتجه به للواقع الحاضر أكثر من اتجاهه للقناع.

وفي موطن آخر يقول:

لم يصحْ قاتلي بي: (انتبه)

وإذا كان الشاعر يخبر عما جرى مع القناع (كليب) بأنه قُتل غدراً ولم يُنبَّه فإنه في الحاضر يخاطب الإنسان العربي بقوله:

(انتبه).

وقد وردت في النص بعض الجمل الاعتراضية، والحقيقة أن هذه التقنيات من حذف واعتراض، وتنصيص تضفي على النص جملة من الدلالات التي استطاع الشاعر أن يوظفها، وقد أشار حسن ناظم إلى أن "الجملة الاعتراضية تقوي الكلام، وتزيد من تماسكه في الوقت الذي تفصل فيه بين ركنين متلازمين، وهنا – بالضبط- تكمن المفارقة، فهي تدعم الكلام في الوقت الذي تجعله فيه يبدو كأنه مفكك..." (1)، وقد أشار مراد عبد الرحمن إلى "أهمية علامات الترقيم في اللغة المكتوبة في كشف دلالات النص الأدبي"(2).

وبعد، فإن الشاعر المتمكن لغوي بطبعه، ومع مقدرته اللغوية التي يوظفها فإنه قادر على تجاوز النظام اللغوي ليوظفه في إبداعه، قد يحذف بعض الشعراء فلا يضيف شيئاً لعدم قدرته على توظيف الحذف، وقد يحذف آخر فتجد أنّ حذفه أبلغ من ذكره كما يشير الجرجاني: "...فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن..." (3).

وإذا كان الشعر فناً فإن سبكه وتوظيف اللغة بقدرة عالية تمثل فناً يزين الشعر، ويقدمه في أبهى حلة.

هذه محاولة لتوظيف اللغة، وكشف أسرارها، وأثر ذلك في بناء النص، آمل أن أكون قد حققت بعض ما يمكن أن يحقق في هذا المجال، والله ولي التوفيق.

---

(1) البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، حسن ناظم، ص182.

(2) انظر: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، مراد عبد الكريم، ص65.

(3) دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، ص112.

المراجـــــع:

1- أنيس، إبراهيم، دلالة الألفاظ، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ط2، 1963.

2- أونج، والترج، عالم المعرفة (الشفاهية والكتابية)، ترجمة حسن البنـــا ومحمـــد عصـــفور، الكويت، 1994.

3- بحيري، سعيد حسن، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، القاهرة، مكتبـــة الآداب، ط1، 2005.

4- بشر، كمال، علم الأصوات، القاهرة، دار غريب، ط1، 2000.

5- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، د.ط، 1982.

6- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، بيـــروت، دار الكتـــاب العربي، د.ط، 1957.

7- حبلص، محمد يوسف، أثر الوقف على الدلالة التركيبية، القاهرة، دار الثقافة العربية، د.ط، 1993.

8- حسان، تمام، اللغة العربية، معناها ومبناها، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، ط2، 1979.

9- حسنين، أحمد طاهر، الأسلوبية العربية دراسة تطبيقية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصـــرية، ط1، 2000.

10- حيدر، فريد عوض، فصول في علم الدلالة، القاهرة، مكتبة الآداب، ط1، 2005.

11- دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، دار العودة، ط2، 1985.

12- ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1980.

13- الرواشدة، سامح، القناع في الشعر العربي الحديث، الأردن- إربد، مطبعـــة كنعـــان، ط1، 1995.

14- ستيتية، سمير، الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، الأردن- عمان، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

15- ستيتية، سمير، منازل الرؤية منهج تكاملي في قراءة النص، عمان، دار وائل للنشـــر، ط1، 2003.

16- الضالع، محمد صالح، الأسلوبية الصوتية، القاهرة، دار غريـــب للطباعـــة والنشـــر، ط1، 2002.

17- الطرابلسي، محمد الهادي، تحاليل أسلوبية، تونس، دار الجنوب، د.ط، 1992.
18- عبابنة، يحيى، علم اللغة المعاصر مقدمات وتطبيقات، الأردن- إربد، دار الكتاب الثقافي، ط1، 2005.
19- عبد البديع، لطفي، التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، السعودية، الرياض، دار المريخ، د.ط، 1989.
20- عزام، محمد، الأسلوبية منهجاً نقدياً، دمشق، وزارة الثقافة، د.ط، 1989.
21- عمر، أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، عالم الكتب، د.ط، د.ت.
22- العمري، محمد، تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر، الدار البيضاء، الدار العالمية للكتاب، ط1، 1990.
23- فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، 1997.
24- قطوس، بسام، سيمياء العنوان، إربد- الأردن، ط1، 2002.
25- قميحة، جابر، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، القاهرة، ط1، 1987.
26- مبروك، مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، الإسكندرية، دار الوفاء، ط1، 2002.
27- ناظم، حسن، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002.

الدوريات:

1- صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984، ص 47- 60.
2- يان موكار وفسكي، ترجمة ألفت الروبي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984، ص37- 46.